**Incipit**

Un teorico della sceneggiatura, Giovanni Robbiano, sulla scorta Michael Hauge, stabilisce sette possibili incipit di una sceneggiatura:

[Il testo che segue è tratto da Robbiano (2000: 70-73), leggermente riadattato]

1. **L'introduzione dell'eroe in termini di azione**
2. **L'introduzione dell'eroe in termini di non-azione**
3. **L'apertura con un'azione esterna**
4. **Il "nuovo arrivo"**
5. **Il prologo**
6. **Il flashback**
7. **Il montaggio**

1 - L'introduzione dell'eroe in termini di azione è la forma tipica del thriller, di film alla James Bond o alla Indiana Jones (Hauge cita anche *Batman, Silverado, Rocky*). I vantaggi consistono nell'immediato aggancio ad un'azione forte e spettacolare, mentre lo svantaggio è che questa formula è adeguata a storie i cui protagonisti vivono quotidianamente alle prese con questo tipo di azione.

2 - L'introduzione dell'eroe in termini di non azione, infatti, presenta il protagonista nella sua quotidianità, prima che qualche evento esterno o qualche incidente lo proietti all'interno di un'azione. *Ritorno al futuro*è un esempio di questo tipo, così come *Witness*, o *Il verdetto*. Il vantaggio di questa opzione è la possibilità di riconoscere immediatamente il protagonista e permettere una rapida ed efficace identificazione da parte del pubblico, il limite è proprio nell'assenza di un'azione forte e nella conseguente necessità di catturare interesse tramite qualche altro tipo di strumento, sia esso l'umorismo come in Ritorno al futuro, la singolarità dell'ambientazione nella comunità amish in *Witness*, la disastrosa situazione del protagonista nel Verdetto.

3 - L'introduzione tramite azione esterna non riguarda direttamente il protagonista, ma lo presenta in seguito, per poi riunirlo in qualche modo con le circostanze straordinarie già introdotte: è il modo in cui, ad esempio, si apre *Guerre stellari*, o *Lo squalo*, *Terminator* o *Blade Runner*. Va citata come caso limite la leggendaria apertura dell'*Infernale Quinlan*, in cui un'azione esterna, l'attentato, si lega alla passeggiata di Vargas (Charlton Heston) presentato senza che abbia a che fare con un'azione distinta (eroe-non attivo) e per di più appena arrivato in viaggio di nozze a Tijuana ("nuovo arrivo", cir. oltre), il tutto in un unico, straordinario e movimentatissimo piano-sequenza.

4 - Il "nuovo arrivo" è una metodologia frequente: consiste nel portare il protagonista a contatto con una situazione per lui nuova, ambiente, lavoro, situazione esistenziale... Come in *Figli di un Dio minore*, lo stesso *E. T*., *Cristo si è fermato ad Eboli*, in cui Volontà/Carlo Levi raggiunge il paese dove deve passare il periodo di confino, *Ossessione* di Visconti, *Viaggio in Italia* e *Stromboli* di Rossellini, *Il servo*di Losey/Pinter, Stalker e *Solans* di Tarkovskij, o *Il silenzio* di Bergman. Spesso è la venuta di un altro personaggio ad avviare il film, come nel caso dello *Straniero*di Welles, dove l'identità dell'ex criminale nazista Franz Kindler (ancora Welles) può essere rivelata dall'arrivo di un antico collaboratore. L'apertura tramite "nuovo arrivo" permette di utilizzare una certa forma di dialogo esplicativo, visto che anche il protagonista, come noi, deve assumere informazioni che non conosce; è una forma che aiuta il pubblico: in modo inconscio si dice a chi segue la nostra storia che non ci sono presupposti da conoscere, e che la storia inizia nel momento stesso in cui il protagonista entra in scena.

5 - Altro stilema di grande diffusione è il prologo, un evento che succede significativamente prima del blocco principale dell'azione, mesi o anni prima (millenni se pensiamo a *2001*). L'utilità del prologo è preannunciare, creare curiosità ed anticipazione per il lettore e per il pubblico: gli eventi mostrati danno credibilità all'azione del protagonista: per esempio, come sapere delle vertigini di James Stewart (in *La donna che visse due volte*), se non grazie ad una sequenza introduttiva? O nel recente *Face/Off* come conoscere il desiderio di vendetta che John Travolta nutre per Nicholas Cage? (ancora Hauge esemplifica a questo scopo *L'esorcista*.) Una forma particolare di prologo può essere una sequenza onirica, così come in *Il posto delle fragole* od *Otto e mezzo*. O la presenza di un narratore in carne ed ossa che introduce, come all'inizio della *Ronde* di Ophuls. Al principio di *Io e Annie*, Woody Allen tramite il suo alter ego Alvy Singer si rivolge direttamente a noi guardando in macchina e introduce la storia raccontando barzellette, mentre in Manhattan la premessa è data dal tentativo di Allen/Ike Davis di raccogliere le idee sulla propria città: «Capitolo primo, adorava New York, l'adorava oltre ogni misura...». Un prologo scritto apre *Il cielo sopra Berlino* di Wenders/Handke; un lungo prologo, sotto forma di episodio, apre *Novecento* di Bertolucci, e lo stesso *Ultimo imperatore*.

6 - Il flashback o flashforward in apertura è relativamente simile al prologo: isola in senso temporale una porzione del racconto dal suo corpo centrale. L'azione descritta si situa a metà o alla fine della storia e ritorna indietro per presentare gli eventi che hanno portato alla scena iniziale. *Quarto potere* è così strutturato, così come *Viale del tramonto*. Nel flashback è frequente l'utilizzo di una voce narrante, specie quando chi narra racconta la propria storia precedente, come in *La mia Africa*, *Stand by Me*, *La scelta di Sophie*, *Broadway Danny Rose*, e lo stesso *Quei bravi ragazzi*, in cui, al termine della prima sequenza, Henry (Ray Liotta) dichiara: «Per quanto mi ricordo ho sempre voluto essere un gangster... Per me essere un gangster era meglio che essere presidente degli Stati Uniti». Lo svantaggio, secondo Hauge, è: «Lo stesso problema del flashback in qualsiasi punto della sceneggiatura [...]. Spesso significa che lo sceneggiatore sta scegliendo la via più facile».

7 - Si può ricorrere anche, in apertura di un film, ad un vero e proprio montaggio; metodo che può provvedere un numero rilevante di informazioni molto rapidamente. Così si apre *Tootsie,*o *Ufficiale e gentiluomo*. Il montaggio presenta comunque lo stesso problema del flashback: è diventato un cliché troppo riconoscibile.

Infine, bisogna tenere sempre presenta che le "aperture" possono essere in qualche modo combinate tra loro (come abbiamo notato in *L'infernale Quinlan*, oppure come avviene nell'incipit de *L'infanzia di Ivan*: la lunga sequenza in cui il bambino osserva una ragnatela, corre nel bosco e quindi lungo la riva di un fiume diventa infine un prologo, quando questi raggiunge la madre: «a questo punto con uno stacco netto ed efficace, sullo schermo appare il volto emaciato, annerito, segnato da uno sguardo fisso e allucinato, di un ragazzo (del medesimo ragazzo) che si svegli all'interno di un mulino» [Frezzato,*Tarkowsky*, Il Castoro, 1977]. Se quindi le possibilità sono illimitate, il problema è sempre scegliere il modo più efficace per entrare nella propria storia, di norma il metodo che dà la maggiore rapidità di identificazione o la maggiore inerzia sul piano narrativo.

**Explicit**

Parallelamente all'incipit, si possono anche fare delle catalogazioni di possibili explicit, che ancora una volta leggiamo nella sintesi che Robbiano fa (questa volta muovendo da Andrew Horton):

[da Robbiano 2000: 94-96, riadattato]

Così come abbiamo dedicato spazio ad una categorizzazione delle possibili aperture di un film, è evidente che il finale della storia che raccontiamo deve avere un forte impatto soprattutto a livello simbolico. Ecco allora che alcune figure retoriche o forme stilistiche hanno assunto rilievo e sono diventate codice espressivo riconosciuto. Andrew Horton ne offre una panoramica:

1. **In prospettiva**
2. **A episodi**
3. **Fermo immagine**
4. **La partenza**
5. **Circolare**
6. **Riconciliazione**
7. **Combinazioni**

1 - Molti film possono finire "in prospettiva", con un campo lunghissimo, che dà un senso di allontanamento dalla storia e dei personaggi; questo genere di chiusura è probabilmente la più diffusa e, di fatto, spesso la più efficace. Una chiusura di questo tipo è in linea di massima elegante, dà respiro ed enfasi, funge in molti modi da separazione anche emotiva, riporta il rapporto personaggio pubblico alla sua normalità, allontanandoci dalla storia in modo graduale. Gli esempi sono moltissimi: in *Incontri ravvicinati del terzo tipo*e *I predatori dell' arca perduta*, ma anche in *Ran* di Kurosawa o *Solaris*di Tarkovskij ci allontaniamo dall'oggetto della storia con un campo che si allarga.

2 - Molti finali possono essere sovrapposti in più episodi per dare un senso di complessità alla vicenda (Horton cita i numerosi "finali" del *Tempo dei gitani*), ma anche *Schindler's List* che chiude varie storie in modo corale;

3 - All'opposto alcuni film possono chiudersi su un fermo immagine che congela ed enfatizza una situazione, come nei *400 colpi*o in *Butch Cassidy*,

4 - Numerosi altri invece possono chiudersi su una partenza, su un'uscita di scena del protagonista, come in *Tempi moderni*, dandoci il senso che le vicende dei nostri personaggi continueranno in altri luoghi ed altri ambiti.

5 - Un finale può essere "circolare" (come tipico dei film di Kubrick) e, in questo caso, la storia finisce allo stesso modo in cui è cominciata: ad esempio nel *Promontorio della paura* di Scorsese, in cui la figlia, che narra la storia, conclude il racconto così come lo aveva cominciato, guardando in macchina, o in *Nuovo cinema Paradiso* in cui il protagonista conclude la sua memoria relativa all'infanzia, infine, in termini più ampi. Un finale emblematico può essere la situazione che chiude *Jonas che avrà 20 anni nell' anno 2000* di Tanner, in cui il protagonista acquista sigarette all'inizio ed alla fine del film, lamentandosi in entrambi i casi per l'aumento dei prezzi.

6 - Altra metodologia comune (ed efficace) è data dal senso di riconciliazione o da una vera e propria celebrazione. Un finale che "abbraccia" fisicamente, come in *Rocky*, una vera e propria festa come in*Guerre stellari*, o in *Amarcord*, una riunione di tutti i personaggi, come in *8 e 1/2* o in *Papa è in viaggio d'affari* (dove pure emerge un grottesco motivo circolare, il padre riprende la tresca con l'amante che gli era costata l'esilio...).

7 - Talvolta i finali sono combinati: In *Underground* ci allontaniamo da una riunione e celebrazione con un movimento indietro che ci mette a distanza. In Manhattan la chiusura circolare è combinata con un campo lungo sulla città. Il film inizia e finisce con un EXT. - GIORNO - MANHATTAN ed in entrambi i casi l'immagine che vediamo è quella dei grattacieli di New York.

Tutte queste categorie, però, è bene sottolinearlo ancora una volta, come nel caso della struttura tripartita, non sono che delle griglie di riferimento e di lettura, non certo degli indici categorici al di fuori dei quali sia impossibile pensare o scrivere un sceneggiatura.